



## Le déjà-plus et l'à-jamais: la lettre tabucchienne

Perle Abbrugiati

### ► To cite this version:

Perle Abbrugiati. Le déjà-plus et l'à-jamais: la lettre tabucchienne. Italies, 2007, Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi, n° spécial, p. 119-135. hal-01362870

**HAL Id: hal-01362870**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01362870>**

Submitted on 9 Sep 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Perle Abbrugiati

## Le déjà-plus et l'à-jamais : la lettre tabucchienne

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Perle Abbrugiati, « Le déjà-plus et l'à-jamais : la lettre tabucchienne », *Italies* [En ligne], N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 24 octobre 2012. URL : <http://italies.revues.org/3713>

Éditeur : Université de Provence

<http://italies.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://italies.revues.org/3713>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

# *Perle Abbrugiati*

Université de Provence

## **LE DÉJÀ-PLUS ET L'À-JAMAIS : LA LETTRE TABUCCHIENNE**

Come vanno le cose, e cosa le guida : un niente.<sup>1</sup>

Dans *Piazza d'Italia*, le personnage de Plinio, qui s'est battu à la bataille de Porta Pia, est amputé du pied. Il se fait alors transporter sur un brancard jusqu'aux murs du Vatican et, une fois arrivé, il lance son pied, qu'il a conservé, de l'autre côté du mur ; puis il va écrire une carte postale à sa femme où il trace ces mots : « Ho preso a calci Pio IX »<sup>2</sup>. Il avait donné un coup de pied avec le pied qu'il n'avait plus.

Cet épisode me semble une belle image de ce que fait souvent Antonio Tabucchi. Tabucchi donne des coups de pied avec des pieds absents. Qu'est-ce qui tient sur pied un récit ? Les événements, leur chronologie, la définition des personnages, en eux-mêmes et dans

---

<sup>1</sup> Leit-motif que l'on trouve dans presque toutes les nouvelles de *Si sta facendo sempre più tardi* (Milano, Feltrinelli, 2002). Par exemple dans la nouvelle *A cosa serve un'arpa con una corda sola* on en trouve deux occurrences, p. 109, p. 120.

<sup>2</sup> *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1975, *Primo tempo*, 7. *Rispettosi saluti*, p. 21.

leur relation aux autres personnages, etc. Le plus souvent, les récits de Tabucchi commencent après les événements, évoquent des personnages qui ne sont pas définis, dont on ne sait pas quel lien ils ont avec les protagonistes. Le récit semble être un levier sans point d'appui. Dans la lecture de Tabucchi, on remarque d'abord, de façon flagrante, que certains des ingrédients du récit sont manquants. Mais une sorte de flux poétique incite à poursuivre la lecture, et à s'en remettre à un système indiciaire, ou plutôt à un éparpillement d'indices qui n'a rien de systématique, non pas pour aller à la découverte du sens du récit, car on sort parfois du récit sans avoir compris exactement quelle en était la *vicenda*, mais pour s'imprégner d'une essence narrative, une essence qui n'est ni transparence ni évanescence. Des ingrédients du récit sont absents, le récit lui-même en tant que série d'événements est absent, le sens du récit est parfois même absent. On n'aurait donc qu'un peu de cette existence lyophilisée qu'on appelle écriture.

Mais de quoi parle cette écriture ? Bien souvent, justement, de l'absence. Les personnages de Tabucchi sont nombreux à cultiver la nostalgie d'un être qui n'est plus là, ou la *saudade* liée à ce qui pourrait être s'il était là. Les formules d'écriture de l'absence abondent : récit fait à un tiers d'une histoire défunte, pèlerinage sur des lieux où manque le personnage qui leur a donné un sens, recherche d'un passé qui déçoit la mémoire, traque d'une présence qui fait défaut, quête d'un personnage qui se dérobe, lettre à un personnage évanoui, parfois défunt au sens propre, ou, parfois, appartenant à une vie défunte que le protagoniste ne vit plus.

Parmi toutes les formes de l'écriture de l'absence, la forme épistolaire semble être l'une de celle que Tabucchi affectionne le plus, vers laquelle il revient volontiers, et qui explose comme structure même du livre dans *Si sta facendo sempre più tardi*. Je me propose ici de recueillir les traces de cette correspondance éparse, et de me demander à quoi au juste *correspond* cette correspondance qui n'en est pas vraiment une, puisqu'elle est sans lendemain et sans réponse, sans devenir et sans retour. Manquant absolument de *riscontro*, la lettre tabucchienne pourrait bien être alors la forme par excellence de

l'écriture de Tabucchi, de l'envahissante absence qui obsède ses sujets et absorbe ses mots.

### **Le *carteggio* tabucchien**

La carte postale de Plinio pourrait être la première forme épistolaire de l'œuvre tabucchienne. Laconique, incisive, et, déjà, n'attendant pas de réponse, un écrit clos. Dans *Piazza d'Italia*, cette carte est suivie d'autres billets, concernant les générations suivantes : les rares lettres échangées par-dessus l'océan entre Garibaldo et sa mère Esterina lorsqu'il émigre en Amérique, lues et apprises par cœur par Lisa, l'Américaine, qui n'en comprend pas le sens parce qu'elle ne parle pas l'italien<sup>3</sup> ; la correspondance du front entre Garibaldo fils et Asmara<sup>4</sup> ; les cartes postales de ce même Garibaldo, envoyées depuis l'Argentine à Asmara (« Te pienso e te quiero »<sup>5</sup>) et celle qu'il écrit au fasciste Melchiorre depuis la tombe où il s'est caché<sup>6</sup>. Des messages succincts, lapidaires, venant de personnages peu alphabétisés, qui sont davantage des signes de vie que des actes de correspondance. Ils s'opposent aux écrits de Volturmo, le personnage solitaire et saturnien, qui écrit de longs textes sans destinataires et les consume aussitôt sur les flammes de la cheminée :

Trasferiva le sue paure, che già la cenere aveva raccolto, in minuscoli scarabocchi fitti e illeggibili : pagine e pagine che prima di andare a letto lasciava cadere sul fuoco come farfalle.<sup>7</sup>

La lettre va prendre de l'ampleur et devenir *forme*, s'il est vrai que Tabucchi intitule ainsi la première nouvelle de *Donna di Porto*

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, *Primo tempo*, 27. *Dieci anni per un orologio*, pp. 40-41.

<sup>4</sup> *Ibidem*, *Secondo tempo*, 10. *Dal fronte al fronte*, p. 62.

<sup>5</sup> *Ibidem*, *Secondo tempo*, 25. *Te pienso e te quiero*, p. 82.

<sup>6</sup> *Ibidem*, *Secondo tempo*, 42. *Pane e frittata*, p. 101.

<sup>7</sup> *Ibidem*, *Primo tempo*, 10. *Esperia*, pp. 26-27.

*Pim* : *Esperidi. Sogno in forma di lettera*<sup>8</sup>. Dans ce texte, l'un des plus lumineux de Tabucchi, la description de lieux sacrés tire sa force du fait qu'elle est *destinée* à quelqu'un. Où peut-être l'idée de *destination* et celle de *destinée* commencent à se superposer. Il est à remarquer que le titre rapproche l'idée de rêve de celle de lettre. Faut-il alors considérer que les deux s'opposent (la lettre offrirait une forme au rêve qui n'en a pas) ou qu'ils se rejoignent (la lettre permettant formellement au discours la même errance que le rêve offre à l'esprit) ?

La forme épistolaire va s'affirmer dans *Il gioco del rovescio* avec la très célèbre *Lettera da Casablanca*<sup>9</sup>. Un homme écrit à sa sœur qu'il n'a pas vue depuis des années, pour se remémorer son enfance et lui donner des instructions pour sa sépulture au cas où il ne survivrait pas à son opération : on comprend à la fin que c'est un transsexuel qui trouve dans cette lettre le courage d'affirmer son identité. Dans ce texte, la forme épistolaire donne un enracinement au récit, le vocatif guide la logique narrative, justifie la remémoration, laquelle apparaît comme un acte potentiellement partagé par des êtres liés par une affection mais qui n'ont pas de lien amoureux. On remarquera que la lettre est une lettre unique, qui n'est pas précédée ni suivie d'autres lettres, et qui n'appelle pas de réponse de la part de la sœur qui la recevra. La distance qui sépare l'auteur de la lettre de sa destinataire n'est pas provisoire : elle a été longue et semble devoir être définitive, que l'opération se passe bien ou non.

La lettre devient véritablement "tabucchienne" dans *I volatili del beato Angelico*, où l'on trouve plusieurs nouvelles de nature épistolaire : une série de trois textes explicitement intitulés *Passato composto. Tre lettere*, qui comprend la *Lettera di don Sebastiano Aviz, re di Portogallo, a Francisco Goya, pittore*, la *Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante*, a *Dolores Ibarruri, rivoluzionaria* et la

---

<sup>8</sup> *Esperidi. Sogno in forma di lettera*, in *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983 [1998], pp. 13-18.

<sup>9</sup> *Lettera da Casablanca*, in *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988 [1999], pp. 25-40.

*Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*<sup>10</sup> ; mais aussi le texte qui a pour titre *Messaggio dalla penombra*<sup>11</sup>, ainsi que *La battaglia di San Romano*<sup>12</sup> et la nouvelle intitulée *La frase che segue è falsa, la frase che precede è vera*<sup>13</sup>, qui prend la forme d'une correspondance sur le roman *Notturmo indiano* entre Tabucchi lui-même et un personnage indien qui aurait servi de modèle au directeur de la Société de Théosophie de Madras. Il apparaît de plus en plus que la lettre tabucchienne doit traverser un espace qui est plus métaphysique que réel : Mademoiselle Lenormand est une voyante du dix-neuvième siècle qui écrit à travers les âges à la *pasionaria* de l'Espagne con-temporaine ; Calypso écrit à travers un mur infranchissable qui sépare les êtres éternels de ceux qui vivent dans le temps ; le *Messaggio dalla penombra* émane d'un homme défunt qui s'adresse à celle qu'il aime et qui est encore en vie. Dans tous ces cas, la lettre semble avoir la même fonction que la folle démarche qui préside à *L'amore di Don Pedro*<sup>14</sup>, ou que la douce tentative de *Gli archivi di Macao*<sup>15</sup>, deux nouvelles non épistolaires du même recueil : établir un lien entre des dimensions métaphysiquement inconciliables. Don Pedro épouse sa maîtresse morte, en une mise en scène macabre, et à Macao, le double de l'auteur établit un dialogue fictif avec son père défunt (une situation que rappellera un épisode célèbre de *Requiem*<sup>16</sup>). Dans ces deux nouvelles, ainsi que dans tout le roman *Requiem*, il s'agit d'établir un pont entre la vie et la mort. C'est dans cet interstice que circulent les lettres de Tabucchi. Le pur esprit de *Messaggio dalla penombra* et la nymphe Calypso sont les deux figures inoubliables de cette tentative de se parler par-delà l'au-

---

<sup>10</sup> *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1997 [1987], pp. 23-33.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 54-57.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 42-53.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 34-39.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 72-75.

<sup>16</sup> Le chapitre 4, où le protagoniste rêve qu'il discute avec son père ayant son apparence de jeune homme. Cf. *Requiem*, traduction italienne, Milano, Feltrinelli, 2005 [1992], pp. 58-63.

delà. Si le premier est vraiment mort et écrit depuis son « infinito minimo », la seconde, éternelle, appartient elle aussi à une dimension métaphysique distincte de la vie du destinataire. La mort et le divin ont en commun l'extraction du temps. Aussi la lettre venant de l'au-delà, ou lui étant destinée, est-elle une pointe extrême de la réflexion sur le temps qui imprègne toute l'œuvre tabucchienne, sa forme par excellence.

Est-ce par ailleurs un hasard si la forme épistolaire abonde dans un recueil dont Tabucchi qualifie les textes dans sa préface de « quasi racconti », « rumori di fondo », « lacunose prose »<sup>17</sup> ? La forme épistolaire se prête particulièrement bien aux options esthétiques de Tabucchi : quelle forme est-elle aussi souple et supporte-t-elle aussi bien les ellipses, les analepses et autres prolepses, les commentaires méditatifs interrompant le cours de la narration, les parenthèses, les épanchements intercalés au fil du discours, les redondances et les passages sous silence ? Plus libre que le pur narrateur, le scripteur épistolaire passe à son gré d'un registre à l'autre, lyrique, méditatif, élégiaque, familial.

Si *Messaggio dalla penombra* et *Lettera di Calipso* sont aussi exemplaires de la lettre tabucchienne, c'est aussi parce que ces lettres jaillissent d'un lien amoureux, qu'elles essaient de rétablir bien qu'elles en manifestent en même temps l'impuissance. En cela, elles annoncent à l'évidence *Si sta facendo sempre più tardi*<sup>18</sup>.

Dans ce recueil, il n'y a que des textes épistolaires qui sont écrits, sauf le dernier, par des personnages masculins, et qui, tous, reflètent une relation amoureuse, défunte et objet de nostalgie. Les cas de figure diffèrent d'un texte à l'autre, si bien qu'on peut tenter une typologie : on peut distinguer les lettres écrites à une femme qui n'est plus là, qu'elle soit partie (*Buono come sei, Libri mai scritti, viaggi mai fatti, La maschera è stanca, Occhi miei chiari, miei dolci capelli di miele*) ou qu'on l'ait quittée (*A che cosa serve un'arpa con una corda sola, Forbidden games, Vigilia dell'ascensione, Te voglio, te*

---

<sup>17</sup> Nota, in *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 10.

<sup>18</sup> Cf. note 1.



*cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno*), les lettres écrites à une morte ou par quelqu'un qui meurt (*Buone notizie da casa, La circolazione del sangue*), les lettres émanant d'un personnage fou ou ayant pour le moins perdu le contact à la réalité (*Un biglietto in mezzo al mare, Il fiume, Casta diva, Sono passato a trovarti ma non c'eri, Strana forma di vita*).

Disparition, mort, folie : trois formes de l'absence. Les personnages-narrateurs essaient vainement de combattre l'angoisse liée à l'absence par leur écriture et leur utilisation de la nature ambiguë de la lettre : « La lettera è un equivoco messaggero », écrit Tabucchi<sup>19</sup>. Elle ne peut exister, par définition, sans absence, mais crée l'illusion de la présence de l'autre, que l'apostrophe semble convoquer, invoquer, matérialiser. Le simple fait que la lettre soit conçue semble révéler le fait que l'être manquant est en fait « présent à celui qui écrit », présence intérieure que le scripteur extériorise par la lettre. Les narrateurs de *Si sta facendo sempre più tardi*, habités par leur ancienne partenaire, n'ont jamais coupé le lien qui les unissait à elle. Qu'ils en soient séparés par la rupture, provoquée ou subie, par la mort, ou par le mur d'une folie grave ou douce, ils lui adressent une lettre qui d'une part est unique, d'autre part ne sera jamais envoyée. L'écriture trouve sa justification en elle-même et non dans le fait qu'elle sera lue. C'est l'écriture elle-même qui réactive le lien et non le fait qu'elle devienne lecture, leurre absurde et magnifique, comme le souligne Tabucchi lui-même :

Tutti noi almeno una volta nella vita abbiamo ricevuto una lettera che ci pareva provenisse da un universo immaginario, e che invece esisteva realmente nella mente di chi l'aveva scritta. E probabilmente di altrettali ne inviammo, forse senza renderci conto di entrare in uno spazio reale per noi ma fittizio per gli altri, e di cui essa lettera è inoltre il più onesto falsario, perché ci illude di varcare la distanza con la persona lontana. Le persone sono lon-

---

<sup>19</sup> *Post-scriptum*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 224.

tane quando ci stanno accanto, figurarsi quando sono lontane davvero.<sup>20</sup>

Aussi me semble-t-il que l'on pourrait examiner la lettre tabucchienne sous deux lumières complémentaires, ce que je n'aurai bien sûr pas le temps de faire ici, mais qui pourrait faire l'objet d'une étude plus développée : dans le cadre plus large du *vocatif*, forme affectionnée par Tabucchi même en dehors du cadre épistolaire ; ou dans le cadre du *lien amoureux*, principale source de nostalgie pour les protagonistes tabucchiens.

Il est en effet manifeste que des textes importants s'appuient sur un pseudo-destinataire du discours inclus dans la fiction : ainsi *Rebus* s'adresse à un personnage appelé « Monsieur » tout le long de la nouvelle, qui est le confident fugace du mécanicien qui écrit<sup>21</sup> ; dans *Donna di Porto Pim*, le protagoniste se confie également à un client du bar qui semble friand d'histoires singulières et apparaît comme un double de l'auteur<sup>22</sup> ; dans *Tristano muore*, tout le texte est subordonné à une instance intermédiaire, celle d'un auteur qui est destinataire et non origine de l'histoire. Il est donc flagrant que l'épistolarité définit un sous-ensemble d'un cas plus large où le texte *se destine* à un personnage-écran qui joue le rôle de la toile blanche pour le cinéma : instance neutre où se projette l'état d'âme du narrateur. Dans le cas de la lettre, l'instance-écran n'est pas neutre, et c'est toute la différence. Elle est chargée d'affects, et se projeter sur cette toile affective c'est aussi revivre un passé désormais hors de portée.

La deuxième entrée vers la lettre tabucchienne est donc logiquement l'examen du lien amoureux dans l'œuvre tabucchienne. Une étude approfondie de ce lien montre à quel point il est fait de passion et de renonciation à la fois<sup>23</sup>. Frustration et complaisance de l'im-

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cf. *Rebus*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 2001 [1985], pp. 29-46.

<sup>22</sup> In *Donna di Porto Pim*, cit., pp. 78-87.

<sup>23</sup> Cf. Bérengère Salemi, *Antonio Tabucchi. La passion du passé*, mémoire de DEA soutenu à l'Université de Provence (UFR ERLAOS), 2004.

possible, il est presque toujours une présence/absence car il n'est vu que depuis le temps où l'amour est fini, mémoire d'une intensité regrettée mais souvent délibérément quittée, comme un souvenir cultivé qu'il est plus facile de vivre en tant que souvenir que comme réalité. Comme si seule l'absence était un absolu.

Aussi la lettre tabucchienne, quand elle est – et elle est presque toujours – lettre d'amour, est-elle faite du double constat que ce merveilleux vécu n'est plus, déjà – nostalgie douloureuse d'un trésor qui nous fut arraché – et que son intensité résonne, à jamais, en nous – nostalgie lumineuse qui nous rend à nous-même et que nous ne cessons, donc, de fréquenter.

## **Le déjà-plus**

*Si sta facendo sempre più tardi* est bien sûr le lieu privilégié pour l'étude de cette correspondance et de cette nostalgie. Et d'une parole paradoxale, parce qu'elle est silence et parole à la fois. Silence, puisque ces lettres excluent un dialogue encore possible : elles en sont le contraire, sanctionnent un silence définitif ; et pourtant parole, car en écrivant à ces images, à ces souvenirs, à ces absentes qui ne répondront pas, les narrateurs de ce livre brisent le silence, le leur, pour le moins. En cela aussi, l'écriture épistolaire de Tabucchi est la pointe extrême de l'écriture selon Tabucchi :

È per questo [...] che hanno scelto il silenzio le persone che nella vita in un modo o nell'altro hanno scelto il silenzio : perché hanno intuito che parlare, e soprattutto scrivere, è sempre un modo di venire a patti con la mancanza di senso della vita.<sup>24</sup>

Ressemblant aux feuillets-papillons de *Volturmo* qui étaient brûlés aussitôt écrits, la lettre qu'on n'enverra pas est le moyen d'être à la fois parole et silence, ce qui serait une belle définition de la littéra-

---

<sup>24</sup> *Il fiume*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 28.

ture tabucchiene, conforme à une vision de la vie qui est et n'est pas, qui est « carsica » :

E ho pensato alla vita, che è surrettizia, e che raramente mostra in superficie le sue ragioni, e invece il suo vero percorso avviene in profondità, come un fiume carsico. Ti avevo detto : ora è finita. Ma senza dirtelo, perché anche il silenzio è carsico.<sup>25</sup>

« È finita ». En amont de chaque lettre il y a bien une rupture, récente ou, plus souvent, lointaine, celle qui met fin à une relation amoureuse, mais aussi le point de rupture qui brise une vie. Rupture causée par le départ, par la mort, par la folie, ou simplement par les vies qui bifurquent. En amont de chaque lettre, il y a donc la solitude :

un uomo solo, caso banalissimo fino al ridicolo, visto che giornali e anagrafi, municipî ed autorità oggi lo chiamano *single*. Ma nel mio caso la *singularità* coincideva davvero con la vecchia solitudine.<sup>26</sup>

Une solitude qui non seulement favorise le regard en arrière, et le constat que ce qui fut n'est plus, mais qui brise véritablement les êtres, si bien que le regard sur le temps qui passe peut faire de la *rupture* l'image du temps lui-même : « ti scrivo da un tempo rotto », dit le narrateur de *Il fiume*<sup>27</sup>.

Avant de faire ce constat tragique, et même quand ils ne le font pas mais continuent à vivre un quotidien tranquille, au moins en apparence, les narrateurs se penchent sur ce qui fut, pour en constater douloureusement l'inactualité : « Attuale : ciò che è ora e non è più subito dopo »<sup>28</sup>. Dans *Forbidden Games*, ce qui était les avant-gardes fait figure d'antiquité, le juke-box d'autrefois n'est plus dans le café

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>28</sup> *Forbidden Games*, in *Si sta facendo...*, p. 41.

de la Cité Universitaire, le narrateur se souvient mais il est ici, bien après : « qui, dopo tutto il dopo »<sup>29</sup>. Il ne peut que constater que « i giochi dell'essere, come sappiamo, sono proibiti da ciò che dovendo essere è già stato »<sup>30</sup>. En écho, la *Lettera da scrivere* confirme : « per tornare ad essere ciò che fu dovrebbe essere ciò che fu, e questo è impossibile »<sup>31</sup>.

Les narrateurs des lettres évoquent donc ce qui fut et ne peut plus être, s'émeuvent ou s'indignent selon le cas de ce qui advint, et marquent la distance entre ce passé et leur présent : à part le protagoniste de *Il fiume*, qui dans sa folie revit sans cesse les mêmes instants, comme en une éternelle métempsychose, ils voient bien le fossé qui sépare leur situation de celle d'antan : à l'image de la maison du narrateur de *Sono passato a trovarti ma non c'eri*, tout a changé : les buissons de lavande ont laissé place à des palissades en volutes, les volets verts à des portes-fenêtres coulissantes, le potager à des parterres de pensées, le petit paradis authentique est devenu une villa chic et snob qui appartient à quelqu'un d'autre. Ainsi, le musicien prometteur est devenu un soliste solitaire dans *A cosa serve un'arpa con una corda sola*, et sa bien-aimée a fondé une famille avec un autre homme ; la jeune actrice n'a plus rien d'une Ophélie dans *La maschera è stanca* ; le vertueux médecin est devenu aigre et vindicatif dans *Buono come sei* ; rien ne rattache plus à la vie le protagoniste de *La circolazione del sangue* ; l'amant de *Occhi miei chiari, miei capelli di miele* sait en racontant son histoire qu'elle n'aura pas de suite. Leur amour à tous est lointain, défunt, passé. Et son souvenir a le goût d'une défaite, d'une reddition :

La vedo ancora in fondo al porto a farmi arrivederci con la mano,  
un arrivederci che poi si trasformò in due braccia stese in avanti,

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>31</sup> *Lettera da scrivere*, in *Si sta facendo...*, p. 209.

come chi si arrende all'evidenza della vita alla quale entrambi ci eravamo arresi da tempo.<sup>32</sup>

Si tous pensent à ce qui fut et n'est plus, ils savent également, presque tous, ce qui ne fut pas et qu'ils regrettent : le harpiste de *A cosa serve un'arpa...* aurait voulu être le grand-père du petit-fils qui côtoie celle qu'il aime ; le protagoniste de *Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno* aurait voulu retrouver celle qu'il n'ose pas revoir (« Dimmi, sarebbe così, se fosse ? »<sup>33</sup>). Certains s'égarent, et superposent ce qui ne fut pas à leur vie présente : ainsi le narrateur de *Un biglietto in mezzo al mare* passe-t-il des vacances sur une île en compagnie d'une femme qui ne l'y a jamais accompagné. Mais ces égarements sont des trouées de l'imaginaire qui rendent supportable l'insupportable, l'absence insoutenable.

La destinataire des lettres est donc deux fois absente. Absente en tant que destinataire qui ne côtoie pas le narrateur au moment où il écrit, et absente en tant que jamais, jamais plus elle ne reviendra s'inscrire dans son réel. Si écrire une lettre, c'est rejoindre quelqu'un d'absent, écrire une lettre tabucchienne, c'est rejoindre quelqu'un d'ontologiquement absent : dresser un pont d'écriture vers un néant sans retour, à une adresse qui est un non-lieu.

La lettre de Tabucchi est donc non seulement en instance, mais, en dernière instance, une non-lettre, à l'instar de celle du dernier narrateur masculin du recueil, une *Lettera da scrivere*. Toute cette lettre est écrite au conditionnel : « Vorrei proprio scriverti una lettera, un giorno, una lettera totale, una lettera vera e totale »<sup>34</sup> et toute la lettre est ponctuée par l'expression « Ti direi ». C'est bel et bien « una lettera a cui ho sempre pensato, che mi ha accompagnato per tutto questo tempo, una lettera che ti devo e che scriverò davvero, puoi starne certa, te lo prometto »<sup>35</sup> : une lettre virtuelle, qui n'est pas

---

<sup>32</sup> *A cosa serve un'arpa con una corda sola*, *ibidem*, p. 118.

<sup>33</sup> *Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno*, *ibidem*, p. 204.

<sup>34</sup> *Lettera da scrivere*, *ibidem*, p. 207.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 209.

encore écrite, qui ne sera jamais écrite. À côté des *libri mai scritti, viaggi mai fatti*, on trouverait aussi des *lettere mai mandate*. Une formule prétéritive, ou une prétérition à l'envers : « Je ne vous dirai pas ce qu'en fait je vous dis », ou plutôt « Je vais vous dire ce que je ne vous dirai jamais ». Jamais plus.

## **L'à-jamais**

Et pourtant, ces lettres, qui scellent une absence définitive, ont aussi un rôle mnémonique et démiurgique : elles rouvrent un espace perdu, réactivent des sensations indélébiles, font rejaillir un monde défunt.

Parlant à quelqu'un, elles redessinent les contours de l'absente, la réaniment, la ressuscitent. Qu'on lui adresse un regret, un remords, un reproche ou un adieu, elle est là, brusquement. Et retrouver une parole qui s'adresse à elle, c'est retrouver la parole commune. Comme il se souvient bien, le narrateur de *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, du sens complice qu'ils avaient tous deux donné à l'expression « Ich sterbe »<sup>36</sup>... Avant de mourir vraiment – son propos, et lui-même peut-être –, ils ont fait rejaillir la nuance de cette complicité, l'ont fait revivre. Si ce qui fut n'est plus, ce qui fut a été, et cela, à jamais. « È vero : nessuno ci potrà mai sottrarre ciò che abbiamo vissuto, soprattutto se cercavamo interstizi »<sup>37</sup>.

C'est alors dans les interstices de ces lettres qu'on trouve leur véritable portée. Ces lettres qui sanctionnent la caducité des histoires, des amours et des êtres, transmettent aussi un message d'éternité. Ces lettres par lesquelles s'expriment la douleur, la rancœur, le deuil, disent aussi la permanence, celle d'un sentiment qui est aussi le souffle de la lettre. Ces lettres mélancoliques sont heureuses, aussi, fugacement heureuses d'un bonheur d'autrefois qui, par elles revit. Comme l'a été l'héroïne de *Occhi miei cari, miei capelli di miele* :

---

<sup>36</sup> *Libri mai scritti, viaggi mai fatti, ibidem*, p. 142 et suivantes.

<sup>37</sup> *Forbidden games, ibidem*, p. 49.

« tu eri felice, nel frattempo. Perché le persone possono essere felici, nei loro frattempi »<sup>38</sup>.

Ainsi, le narrateur de *Buone notizie da casa*, en écrivant à son absente, insiste-t-il sur sa présence, immatérielle mais réelle : « anche se non ti è materialmente possibile essere presente, sei qui fra noi presente più di tutti gli altri presenti »<sup>39</sup>. En lui avouant qu'il a noué une relation avec Greta, la psychanaliste de la famille, il dit pourquoi il ne vit pas avec elle : « ho preferito tornarmene nella nostra vecchia casa, dove almeno c'era la tua cara presenza »<sup>40</sup>. Il lui dit, à elle qui fut folle et qui s'est suicidée, toute la beauté qu'avait et qu'a toujours à ses yeux sa folie : quelle différence avec l'ennuyeuse Greta, prévisible comme, dans *Buono come sei*, la deuxième femme du médecin, Giovanna, ayant son parquet pour seule obsession. On comprend que ces deux hommes ayant refait leur vie n'ont jamais cessé d'aimer leur femme, par delà tristesse et rancœur : ils n'ont jamais *refait* leur vie, tout au plus l'ont-ils replâtrée. L'amour de leur vie reste la femme destinataire de la lettre, comme le reconnaît facilement le narrateur de *A cosa serve un'arpa...* : « Amore mio, perdonami se ti chiamo ancora così come ti chiamavo allora, dopo tutti questi anni, ma non so proprio come chiamarti »<sup>41</sup>. Au demeurant, l'autre femme, rencontrée tardivement à Salonique, Ioanna, le nommera à son tour, dans ses rares moments d'intimité, juste retour des choses, du nom de son défunt mari, Petros<sup>42</sup>. Dans tous ces cas, l'image de l'être aimé résiste à toute la souffrance, à toute la désespérance, à tout le temps.

Aussi est-ce dans le traitement du temps que l'on perçoit le mieux, comme toujours chez Tabucchi, l'ambivalence des sentiments, la résistance au temps qui passe. Les temps des verbes se côtoient parfois dans l'ambiguïté, ou coexistent avec des adverbess paradoxaux : le narrateur de *La circolazione del sangue* justifie ainsi

---

<sup>38</sup> *Occhi miei cari, miei capelli di miele, ibidem*, p. 188.

<sup>39</sup> *Buone notizie da casa, ibidem*, p. 97.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>41</sup> *A cosa serve un'arpa con una corda sola, ibidem*, p. 110.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 117.



« questa lettera che Vi invio, perché mi amate o mi amaste, perché Vi amo o Vi amai »<sup>43</sup>. De façon plus troublante, *Lettera da scrivere* mêle le présent et le passé, quand par exemple on dit d'une enfant qui a grandi mais qu'on revoit enfant : « Come allora è già civettuola »<sup>44</sup>. La raison de cette confusion entre passé et présent est toute simple dans ce texte, car il n'a qu'un but : « E ti direi che amo, che amo ancora »<sup>45</sup>. L'amour demeure, quand tout est passé, quand tout est devenu *passé*.

Dire ou sous-entendre que l'amour les marque encore signifie alors pour chacun des narrateurs non seulement retrouver une parole commune mais retrouver sa propre parole, être encore soi. Celui de cette *Lettera da scrivere* dit avec simplicité l'enjeu de la lettre « totale » qu'il médite : « E attraversando gli oscuri strati di lava e di argilla che la vita ha sedimentato su tutto, essa ti direbbe che io sono ancora io, e che mantengo sogni »<sup>46</sup>. Écrire une lettre est une façon d'être fidèle à soi-même, de rouvrir l'espace de son identité. C'était déjà vrai dans la nouvelle *Isole*<sup>47</sup> de *Piccoli equivoci senza importanza* où un vieux géôlier partant à la retraite trouvait la force de dire son propre nom après avoir mentalement écrit une lettre à sa fille et avoir expédié en dépit du règlement la lettre d'un condamné.

Et cette définition de soi à travers la lettre n'est pas éloignée de la fonction du dialogue avec les morts, si l'on en croit *Gli archivi di Macao*<sup>48</sup> et bien sûr *Requiem*. Dans les deux cas, c'est le *vocatif* qui

---

<sup>43</sup> *La circolazione del sangue*, *ibidem*, p. 53.

<sup>44</sup> *Lettera da scrivere*, *ibidem*, p. 208.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Isole*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, pp. 99-106.

<sup>48</sup> Cf. *Gli archivi di Macao* : « Mi rendo conto che non si deve scrivere ai morti, ma tu sai perfettamente che in certi casi scrivere ai morti è una scusa, è un elementare fatto freudiano, perché è la maniera più rapida di scrivere a noi stessi, e dunque scusami, sto scrivendo a me stesso, anche se forse invece sto scrivendo alla tua memoria che ho dentro di me, alla tua traccia che hai lasciato dentro di me, e dunque in qualche modo sto scrivendo davvero a te – ma no, forse anche questa è una scusa, in realtà sto

conduit à retrouver sa *proprie* voix. Parler à ceux que l'on a aimés, leur écrire, envoyer sa voix vers le néant, c'est se souvenir que l'on a aimé, que l'on a été, c'est dire que l'on existe. Car ce qui a été n'est plus, mais ce qui a été aura toujours été.

Les lettres de *Si sta facendo sempre più tardi*, dans leur ineffable nostalgie, constatent donc le *jamaïs plus*, mais affirment en même temps la permanence de « l'infinito minimo » dont parlait le *Messaggio dalla penombra*. C'est grâce à cet *infinito minimo* que le temps, finalement, n'est rien, n'érode rien, ne sape rien, comme l'affirme la conclusion de la dernière lettre du recueil précédant son épilogue :

ti direi : guarda, quello che c'è stato in tutto questo frattempo, che sembra così impossibile da perforare come quando la trivella incontra uno strato di granito, ebbene tutto questo è niente, non sarà affatto un ostacolo impossibile da superare quando leggerai la lettera che un giorno ti scriverò<sup>49</sup>.

Quant à l'épilogue de *Si sta facendo sempre più tardi*, qui donne son titre au recueil, il pose le problème intéressant de la lettre en abyme. On a trois cas, dans ce recueil, d'inclusion d'une lettre dans une lettre. L'un est la lettre de la femme du médecin qui inaugure *Buono come sei* par un trompe-l'œil<sup>50</sup>. Le deuxième est la lettre en français qui conclut *Forbidden games*<sup>51</sup>. Le dernier est, précisément, la *Lettera al vento*<sup>52</sup> qui prend place au sein du dernier texte de *Si sta facendo sempre più tardi*. Ce dernier texte a la forme caricaturale de la lettre commerciale, d'autant plus caricaturale qu'elle est mise sous

---

scrivendo solo a me stesso : anche la tua memoria, la tua traccia sono solo una cosa mia, tu non ci sei in niente, ci sono solo io » (*I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 74).

<sup>49</sup> *Lettera da scrivere*, in *Si sta facendo...*, cit., p. 29.

<sup>50</sup> *Buono come sei*, *ibidem*, p. 125.

<sup>51</sup> *Forbidden games*, *ibidem*, pp. 47-49.

<sup>52</sup> *Si sta facendo sempre più tardi*, *ibidem*, p. 216. Cette *Lettera al vento* inspire le personnage de Daphné, dans *Tristano muore*, qui intègre et absorbe ce texte.

la plume d'Atropos, la troisième parque, la Mort. Elle écrit aux différents narrateurs des lettres qui précèdent, annonçant la fin du livre qui va couper le fil de leurs missives et de ce fait les faire mourir en tant que personnages. Au sein de cette lettre mi-burlesque mi-grinçante, prend place une lettre élégiaque, *Lettera al vento*, elle aussi confiée à l'impalpable, au vent, mais qui semble faire contre-poids à toutes les autres. C'est celle d'une femme, qui cherche le corps de celui qu'elle a aimé partout dans la mer Egée, sorte d'Ariane ne renonçant pas à vivre son *alter ego* dans tous les éléments qu'il a traversés. Pour elle, le temps n'a rien altéré et tout est souvenir :

Ti ho cercato, amore mio, in ogni atomo di te che è disperso nell'universo. Ne ho raccolti quanti mi era possibile, nella terra, nell'aria, nel mare, negli sguardi e nei gesti degli uomini [...] e così mentalmente io ti cercavo nello scintillio di quel mare perché tu l'avevi visto, e negli occhi del merciaio, del farmacista, del vecchietto che vendeva caffè ghiacciato in quella piazzetta, perché ti avevano visto. Anche queste cose le ho messe in tasca, in questa tasca che è me stessa e i miei occhi.<sup>53</sup>

Cette femme semble déclarer de façon solaire et éclatante ce qui résidait dans les interstices des lettres d'hommes qui forment le livre. Le temps ne brise pas seulement, il dissémine le vécu partout dans ce qui reste à vivre.

Cette communication pourrait se clore en adressant à son destinataire quelques mots, en français dans le texte, tirés de *Forbidden games* : « elle aurait voulu te parler, si elle avait pu, mais elle était une image de toujours, et le toujours n'a pas de voix »<sup>54</sup>. Mais ce serait une conclusion inutilement lyrique ; je préfère donc la terminer par les mots simples de Plinio, sur sa carte postale :

« *Rispettosi saluti* »<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>54</sup> *Forbidden games*, *ibidem*, p. 47.

<sup>55</sup> *Piazza d'Italia*, cit., p. 21.